érudit
www.erudit.org

Compte rendu

« Vers une culture du regard? *La Scène et les Images* »

Alexandre Lazaridès

Jeu : revue de théâtre, n° 104, (3) 2002, p. 145-149.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/26414ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 08:11

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Vers une culture du regard ?

Un « genre commode »

Tout au long de la lecture de *la Scène et les Images*, on se rend compte que le « théâtre d'images », concept central de ce volumineux ouvrage, reste difficile à cerner. Même si quelques définitions en sont proposées par les signataires des études, elles s'annulent l'une l'autre sans qu'aucune ne s'impose. La compréhension que le lecteur en garde demeure largement intuitive. Il y aurait au moins deux bonnes raisons à cela. D'abord, l'image, dans l'état actuel de sa production technologique très diversifiée, ne peut recevoir de définition univoque : « image des arts plastiques mais aussi celle de la télévision ; image-mouvement du cinéma ; ou encore image-simulacre du moniteur vidéo » (Mirella Nedelco-Patureau, p. 169). Depuis Marshall McLuhan, nous savons aussi que chacune de ces sortes d'images commande un regard spécifique, induit une réception particulière. Ensuite, chaque metteur en scène se fait une conception bien trop personnelle de l'image[1], même si tous, à travers elle, caressent le rêve tenace de « rethéâtraliser » le théâtre. La définition, vieille de trente ans et devenue depuis célèbre, que Barthes donnait de la théâtralité – « le théâtre moins le texte », autrement dit « perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières… » (cité p. 320) – se revêt rétrospectivement de couleurs prophétiques.

La Scène et les Images
TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS PAR BÉATRICE PICON-VALLIN. PARIS, CNRS ÉDITIONS, COLL. « ARTS DU SPECTACLE. LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE », 2001, 404 P., ILL.

L'expression même de « théâtre d'images » n'est entrée dans l'usage qu'après une certaine résistance, elle-même dénommée « querelle des images » durant les années 70, et semblait devoir faire pendant à « théâtre de texte ». Il faut rappeler que le théâtre d'images est issu de la crise du texte diagnostiquée dès le début du XX^{e} siècle, mais devenue plus aiguë au lendemain de la Deuxième Guerre. En même temps, les frontières entre les arts et les genres commençaient à s'estomper, en guise de prélude aux manifestations baptisées par la suite performance, happening, multimédia, métissage. Heiner Müller,

1. La définition qu'en donne Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* laissera le curieux sur sa faim. À l'entrée « Théâtre d'images », on lit ceci : « Type de mise en scène qui vise à produire des images scéniques, généralement d'une grande beauté formelle, au lieu de faire entendre un texte ou de présenter des actions physiques "en relief". » Il ajoute, dans une veine psychanalytique, que les metteurs en scène « recourent naturellement à une pensée visuelle susceptible de suggérer la dimension inconsciente profonde de l'œuvre » (Dunod, 1996, p. 373). Ces définitions sont circulaires, puisque les expressions « images scéniques » et « dimension inconsciente profonde » devraient être définies à leur tour…

si critique à l'égard des médias asservis au culte populiste de l'image, donne une explication presque inverse de ce phénomène à la fois social, esthétique et technologique, en soulignant le rôle positif que la prétendue crise du texte aurait joué dans l'évolution du théâtre de texte vers le théâtre d'images qui ne serait, selon lui, qu'une nouvelle libération du texte : « Je suis persuadé que la littérature sert à résister au théâtre. Tel que le théâtre est conditionné, seul un texte impraticable s'avère productif et intéressant pour lui » (cité p. 141). C'est pourquoi le théâtre de l'absurde, celui d'Ionesco par exemple, semble entretenir un « rapport particulier avec l'image. N'a-t-on pas parlé alors de "Sire le Mot", détrôné par l'image, par un théâtre où prédominent les effets visuels, le rythme, les objets ? » (Mirella Nedelco-Patureau, p. 178).

De la vingtaine d'études qui composent *la Scène et les Images* (on y trouve aussi un « témoignage » de Georges Lavaudant), la moitié est consacrée à l'un ou l'autre des metteurs en scène en vue (Wilson, Langhoff, Lassalle, Chéreau, etc.) ou à une mise en scène particulièrement concernée par le recours à l'image (*Danse de mort*, par Langhoff, *Dom Juan*, par Didier-Georges Gabily, ou *le Misanthrope*, par Lassalle). Une demi-douzaine d'études est réservée aux activités de troupes surtout françaises (le Cosmos Kolej fondé par Wladyslaw Znorko, le groupe ALIS – Association Lieux Images Sons –, le Théâtre du Radeau animé par François Tanguy, etc.) qui cherchent simplement « autre chose ». Elles ont donc été considérées comme du théâtre d'images, « genre commode dans une époque d'internationalisation effrénée où la traduction du texte est encore un frein pour la circulation des spectacles, et il se vend bien » (Béatrice Picon-Vallin, p. 23). La danse contemporaine, en abandonnant la figuration, tel le spectacle *Paradis* de José Montalvo et Dominique Hervieu pour « s'intéresser à la matière de l'espace-temps » et « imposer le décentrement du regard comme porteur de métaphore » (Alix de Morant, p. 185, 188) peut, elle aussi, être logée à la même enseigne « commode ». Il n'y a pas jusqu'aux surtitres, dont on croyait la fonction strictement utilitaire, qui ne puissent relever, en tant que projections lumineuses sur une portion donnée de l'espace scénique, de la problématique de la scénographie. L'entrée massive de l'image au théâtre serait, entre autres, un effet de la mondialisation – d'aucuns prétendront de l'uniformisation – de la culture.

Une image qui donne à penser

Dans son usage contemporain, tantôt valorisé tantôt dénigré, l'image reste une notion ambiguë dans la mesure où « ni décor ni scénographie ne coïncident totalement aujourd'hui avec la notion d'image scénique » (Élie Konigson, p. 44). Elle est, par là même, stimulante pour les créateurs, tout comme l'électricité ou la reproduction du son. Déjà Craig, Meyerhold et Artaud, parmi quelques autres, avaient souligné, chacun à sa manière, que le visuel tombe dans l'insignifiance s'il échoue à devenir vision. Une image mal conçue serait toujours exposée à être mal comprise ; au lieu de se faire vision, elle risque de *faire tableau*. Ils dénonçaient les décors qui abusent du trompe-l'œil et dont la fonction essentielle, en tant que soutien à la logique narrative et à la psychologie, consiste à faire, pour ainsi dire, faussement vrai. Sans doute est-ce l'existence de cette chose dénommée « réalité », flottante et relative, que le théâtre d'images veut remettre en cause en prenant des distances avec la leçon brechtienne. Chaque détail doit y trouver son sens dans un ensemble parfaitement étudié – et tant pis pour le naturel ! – afin que l'espace retrouve une unité symbolique, perceptible plus à

L'Orestie, mise en scène par Georges Lavaudant. Spectacle du Théâtre de l'Odéon (1999), présenté au TNM en 2001. Photo : Ros Ribas, tirée de *La Scène et les Images*, Paris, CNRS Éditions, p. 133.

l'esprit qu'à l'œil, et que l'image puisse donner à penser – « *Denkbild* », dit la langue allemande –, comme le fait tout symbole. Le jeu devra être revu afin que le corps des comédiens s'intègre dans un espace scénique où le réel a été déconstruit. Le geste, jadis conçu comme un simple automatisme accompagnant la parole, devra désormais s'inscrire en déphasage subtil avec elle, soit en deçà, soit au-delà, jamais en servile coïncidence.

C'est *le Regard du sourd* (1971) qui a rendu célèbre Robert Wilson parce que le metteur en scène avait réussi à y condenser « la théâtralité de la boîte à illusion dans l'image » (Frédéric Maurin, p. 55). Ce succès a fait entrer le concept de théâtre d'images dans le quotidien. Le titre du spectacle était lui-même un programme, sinon un manifeste proclamant que l'œil suffit toujours là où la parole s'avère difficile. On y relève une écriture scénique entièrement indépendante du texte et qui se compose de forme, de mouvement, de couleur, de lumière, tous éléments qui l'ont fait comparer à une peinture à trois dimensions. L'approche wilsonienne comporte cependant quelques risques. L'image ayant, comme la musique, une signification plutôt qu'un sens, elle tend à se poser en certitude, en affirmation opposée à toute hésitation, alors que, en réalité, le metteur en scène ne peut jamais être sûr que les spectateurs verront l'image qu'il pensait avoir conçue, la même image que lui. Le théâtre d'images doit donc tenir compte de cette incertitude originelle et transformer le spectateur en créateur habilité, par un regard éduqué et responsable, à faire des choix dans l'ensemble visuel, afin de prendre en charge le sens du spectacle.

C'est pourquoi Heiner Müller reconnaissait dans « le modèle wilsonien un concept théâtral démocratique. Car l'interprétation est le travail du spectateur, elle ne doit pas avoir lieu sur scène » (Crista Mittelsteiner, p. 143). Mais se souvient-on réellement ou longtemps des images qui ont été vues sur scène ? Un texte a l'avantage de se déposer dans la mémoire sous forme de sens, dans une structure narrative complexe, certes, mais malgré tout familière. Enfin, le risque de l'« esthétique internationale du bien fait » (Frédéric Maurin, p. 59) mine la priorité accordée à l'image qui pourrait basculer dans l'abstraction décorative. C'est un reproche que les partisans d'un théâtre militant n'ont pas manqué d'adresser au théâtre d'images. En revanche, c'est-à-dire en l'absence d'idées, « reste le plaisir qu'on peut prendre au jeu des acteurs et des objets, à la construction et à la déconstruction de ces images » (Bernard Dort, cité p. 347).

Le passage du langage cinématographique au langage dramatique exige une véritable recréation, à la manière d'une traduction poétique entre des langues qui appartiennent à des familles tout à fait différentes.

À l'enseigne du septième art

L'influence du cinéma, perçue quelquefois, non sans raison sans doute, comme une menace pour le théâtre – pour le théâtre de texte s'entend –, est bien au contraire, pour les tenants du théâtre d'images, une source d'inspiration qui « fait retourner l'art dramatique à son enfance » (Jacques Copeau, cité p. 103[2]). Bien qu'importante, la peinture ne vient qu'en deuxième lieu. Dans l'impossibilité pratique d'imiter le cinéma, le metteur en scène doit trouver des équivalents du cadrage, du montage, des mouvements d'appareil, etc. Le passage du langage cinématographique au langage dramatique exige une véritable recréation, à la manière d'une traduction poétique entre des langues qui appartiennent à des familles tout à fait différentes. D'où cette réflexion, à première vue énigmatique, de Matthias Langhoff : « Idéologiquement, je ne comprends pas la différence entre théâtre et cinéma. C'est comme la musique ou la peinture » (p. 89). Dans les faits, il y a une différence considérable entre les images cinématographique, cathodique ou même peinte et l'image de théâtre. Tout en suggérant « les effets du montage cinématographique », celle-ci serait dégagée du « rapport totalitaire et hypnotique à l'image » (Sylvie Chalaye, p. 262). L'expérience de trois metteurs en scène bien connus pourrait en témoigner.

Jacques Lassalle reconnaît ouvertement que ses mises en scène s'inspirent des grands classiques du septième art : Vigo, Murnau, Carné ou Keaton, qu'il n'hésite pas, en quelque sorte, à plagier. « Sur la scène, je filme, mais sans caméra », dit-il (cité p. 114). Ces références au cinéma auraient, en fait, plus d'un avantage, comme « d'éclairer une réplique, comprendre les enjeux d'une relation, suggérer le climat d'une scène, infléchir le jeu d'un comédien, dessiner les caractéristiques physiques d'un personnage, en présenter les traits psychologiques » (Rita Freda, p. 112). C'est ainsi que, pour *le Misanthrope*, il a imaginé un dispositif scénique multiple et des éclairages qui lui permettent de procurer à la salle l'illusion du fondu enchaîné, du champ et du hors-champ, du gros plan, etc. C'est donc vers un renouvellement de la technique, des règles et des conventions du jeu que le théâtre a été entraîné par cette sorte de recréation des conventions du langage cinématographique.

2. Voir « De l'injouable », dans *Jeu* 101, 2001.4, p. 70-79.

Georges Lavaudant – dont *l'Orestie*, que nous avons pu voir à Montréal il y a un an, est un exemple du théâtre d'images[3] – se réclame de façon encore plus explicite de Jean-Luc Godard, dont il dit que c'est un artiste « qui savait utiliser sa propre vie comme matière première [...] et en même temps quelqu'un qui se servait du cinéma comme un romancier se sert de son stylo » (cité p. 127). Cette admiration pour l'auteur de *À bout de souffle* n'est pas cependant exclusive, et sait faire place à Bertolucci, Fellini, Pasolini ou Bene, et aussi à quelques grands noms de la peinture, tels Dürer, Matisse, ou Piero Della Francesca. La double influence du cinéma et de la peinture a conduit Lavaudant à accorder une importance bien spécifique au lieu, mais aussi à concevoir l'acteur-marionnette « comme un matériau, une couleur » dans l'ensemble appelé image scénique. Le corps-marchandise et le corps plastique de la réalité virtuelle se confondent ici en leur double postmodernité.

Patrice Chéreau, on le sait, a presque abandonné le théâtre pour se consacrer au cinéma. Peut-être que cette évolution tient à un désir de retourner à la « figuration » dont, dit-il, « la sensibilité moderne a besoin » (cité p. 352), un peu comme la musique est en train de revenir à l'harmonie et à la mélodie. Lui-même fils de peintre, la peinture a joué, du moins au début de sa carrière, un grand rôle dans son adhésion à l'image scénique (dans *les Soldats*, de Jacob Lenz, entre autres), mais cette priorité sera revue après sa rencontre avec celui qui deviendra, à partir du début des années 70, son scénographe attitré, Richard Peduzzi. *Le Massacre à Paris*, de Christopher Marlowe, fera beaucoup de bruit à cause de ce qui sera perçu comme un désengagement hédoniste à l'égard de l'Histoire. Une double constante se dégage cependant du travail de Chéreau : l'importance de l'émotion à faire partager au spectateur et la portée critique de l'image. Peu à peu, l'allégorie, cette forme narrative du symbole, semblera à Chéreau un objectif intéressant, car, dit-il, le théâtre « est le lieu privilégié où [...] les idéologies, les dialectiques sont données à voir et peuvent être *montrées* » (cité p. 350). Pour rendre justice aux univers de Genet, de Müller ou de Koltès, Chéreau renoncera aux astuces du théâtre à l'italienne, comme le cadre de scène et la profondeur scénique dont il avait pourtant su tirer des effets poétiques particuliers, et sollicitera de ses comédiens un jeu physique, « pulsionnel », presque animal, pour recréer un théâtre où l'image du vide – vide ressenti comme un envers du théâtre – est acquise au prix de la négation de toute image réaliste. C'est ce que Chéreau appelle « organiser le secret » (cité p. 357).

C'est, encore une fois, à Bernard Dort que revient le jugement le plus nuancé sans doute sur l'importance de ce renouveau du théâtre par les images. Il écrivait en 1973 : « Le premier souci de bien des jeunes metteurs en scène est, non de raconter une histoire ou de faire vivre des personnages, mais de constituer sur scène un monde visuel et sonore qui soit comme un blason de l'action. Aux spectateurs de déchiffrer celle-ci à partir de celle-là » (cité p. 347). En fin de compte, l'effet le plus inattendu du théâtre d'images ne serait-il pas de pointer vers une culture du regard ? Culture nécessaire dans la mesure où l'image, omniprésente mais livrée sans mode d'emploi, ressemble de plus en plus à une langue maternelle peu ou mal enseignée. **j**

3. Voir le compte rendu dans *Jeu* 102, 2002.1, p. 46-50.